

Fuga da morte: o hino do Holocausto

Death fugue: the hymn of Holocaust

BINA MALTZ

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Professora aposentada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO Este artigo apresenta um histórico de *Fuga da morte* e de seu poeta, Paul Celan, e um comentário crítico do poema, no qual foram levantados alguns recursos da composição musical *fuga* no intuito de examinar a técnica da construção literária do texto. No comentário não se pretende analisar exaustivamente os recursos musicais da *fuga*; tais recursos são levantados com o intuito de examinar a técnica da construção do poema, isto é, são considerados aqui os elementos musicais básicos que constroem a *fuga* para buscar aqueles que fundam a estrutura literária do poema de Paul Celan. O objetivo do artigo, portanto, é mostrar como a linguagem da música e a da poesia entrecem-se no poema, enriquecendo sua textura poética. Perseguiu-se o tema do poema, o Holocausto judeu e, especificamente, o campo de concentração nazista em que Celan viveu como prisioneiro, procurando encontrá-lo nas complexas imagens a que o poeta recorreu para tratá-lo alusivamente. Ao longo da análise do poema, a presença da linguagem narrativa em depoimentos de vítimas do Holocausto que viveram como prisioneiros em campos de trabalho e de extermínio nazis teve a intenção de mostrar a expressão literária denotativa que, diferentemente do poema, mas não com menos contundência, registrou o horror e a insanidade da máquina de morte ideológica do III Reich, iluminando a leitura metafórica poema.

PALAVRAS-CHAVE *Fuga da morte*; Paul Celan; Holocausto; Campos de concentração nazistas; Poesia; Fuga musical.

ABSTRACT This article presents a historical report on the poem *Death fugue* and its author, Paul Celan, as well as a critical commentary of the poem, in which some features of musical composition are focused in order to examine the technical construction of the literary text. In the commentary, it is not intended to exhaustively analyze the features of the *fugue*; such information is collected in order to examine the technical construction of the poem, i. e., basic musical elements are here taken into account to seek for those elements on which the literary structure of the poem by Paul Celan are founded. The purpose of this article, therefore, is to show how the languages of music and poetry interwoven in the poem, enriching the poetic texture. The theme of the poem, the Holocaust (and specifically the Nazi concentration camp where Celan lived as a prisoner), is pursued in an attempt to find it in the complex images that the poet employed to treat it allusively. Throughout the analysis of the poem, the presence of the narrative language in testimonials of Holocaust victims who lived as prisoners in Nazi concentration camps aimed to show the denotative literary expression that, differently from poetry, but not with less forcefulness, recorded the horror and insanity of the death machine ideology of the Third Reich, illuminating the metaphorical reading of the poem.

KEYWORDS Death fugue; Paul Celan; Holocaust; Nazi concentration camps; Poetry; Musical fugue.

O poema, sendo como é uma forma de aparição da linguagem, é por isso de essência dialógica. O poema pode ser uma garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança – decerto muitas vezes tênue – de poder um dia ser recolhida numa qualquer praia, talvez na praia do coração. Também neste sentido os poemas são um caminho: encaminham-se para um destino... (Paul Celan, texto de agradecimento do primeiro prémio recebido em Bremen, 1958. In: *Arte Poética – Meridiano e outros textos*, ed. Cotovia, Lisboa, 1996, *apud* CANTINHO, 2005).

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós o bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar
Leite negro nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
cravem mais fundo as enxadas vocês aí continuem tocando para dançar
Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras
Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha
ele brada toquem mais fundo os violinos aí vocês sobem como fumaça no ar
aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado
Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha
teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita
(Paul Celan, *Fuga da morte*, in CARONE, 1973)

Fuga da morte, de Paul Celan, é movido a palavra e música. A “Fuga” anunciada no título refere-se à forma musical *fuga*,¹ composição que integra a surpreendente e complexa construção do poema. A linguagem da música e a da poesia entretecem-se

na composição, formando sua textura poética. Paul Celan teceu forma musical e palavra e criou em *Fuga da morte* uma poética da morte, a morte dos prisioneiros nos campos de concentração nazis.

Já chamado de “estética da dor”, *Fuga da morte* provocaria uma grande polêmica com Theodor Adorno. Adorno afirmava que depois do Holocausto a poesia não teria mais lugar no mundo. Para ele, “Escrever poemas depois de Auschwitz é barbárico”. Ele não admitia estetizar poeticamente o Holocausto. Celan provou que isto era possível com *Fuga da morte*, além de com outros poemas iniciais que tematizam o sofrimento do povo judeu durante o Holocausto. Mais tarde, Adorno revê a questão e reconsidera a possibilidade de uma estética da pós-catástrofe. Adorno, ao final, parece ter aceito que o sofrimento não admite o esquecimento, nem o merece.

Judeu sobrevivente dos campos de concentração nazis, Paul Celan, pseudônimo literário de Paul Pessakh Antschel (em romeno, Ancel), nascido em 1920, em Czernowitz, capital da província de Bukowina, antiga Romênia, hoje Hungria, é o poeta de *Fuga da morte* (*Todesfuge*), o poema mais famoso sobre o Holocausto judeu. Publicado originalmente em romeno (*Tangoul Mortii*) na revista de Bucareste *Agora*, em 1947, ano em que foi escrito, foi só em 1952, quando se editaram suas obras na Alemanha, que Celan passou a ser considerado o poeta de fala alemã mais importante do pós-guerra, tendo sido em 1960 agraciado com o maior prêmio literário da Alemanha, o “Georg-Büchner-Preis”.

Em 1942, os seus pais, judeus de origem alemã, são deportados para um campo de concentração. O pai de Celan morre de tifo, a mãe é assassinada. De 1942 a 1943, Celan viveu em vários campos de concentração de trabalhos forçados romenos, sendo libertado em 1947, ano em que compõe *Fuga*

da morte. Ainda no mesmo ano, abandona Chernovitz, agora nas mãos do Exército Vermelho, para fugir à ditadura estalinista. Depois de viver algum tempo em Viena, parte para Paris, cidade onde vai permanecer desde 1948 até o seu suicídio, em 1970 (PEREIRA, 2006).²

Paul Celan foi, além de poeta maior, também um célebre e reconhecido tradutor. Traduziu autores russos, italianos, franceses, ingleses, romenos, e, entre outros, também Fernando Pessoa. São de 1938 os primeiros poemas. Leitor ávido desde muito jovem, leu Marx e Nietzsche, Hölderlin e Rilke, também Goethe e Schiller, Heine, Trakl, Kafka, Hofmannsthal. O grupo de intelectuais que frequentava em Paris lia Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Baudelaire. Celan traduziu também sonetos de Shakespeare, poemas de Yeats, Apollinaire, entre muitos tantos. Em 1944 retoma os seus estudos de inglês, na universidade agora reaberta pelos soviéticos e dedica-se intensamente à leitura de escritores hebreus (CANTINHO, 2005).

Quando, em 1941, começa a remoção dos judeus para os guetos pelos alemães, Celan, prevenido o perigo que se anunciava, refugia-se numa fábrica de cosméticos, à espera dos pais. Mas a mãe de Paul negou-se a sair, dizendo-lhe: “Não podemos escapar ao nosso destino”. Em 1942, eles foram levados para um campo de concentração e, no espaço de alguns meses, estavam mortos. Celan, depois disso, alista-se no campo de trabalho de Tabareski, na esperança de ali estar mais seguro (CANTINHO, 2005).

Logo após o término da guerra, começou escrever a primeira versão do poema *Fuga da Morte*, o poema que o celebrizou.

Segundo o próprio Paul Celan, *Fuga da morte* foi motivada pelo tango argentino *Plegaria* (reza, oração), tango de Eduardo Bianco,³ o violinista preferido de Hitler, que a orquestra de violinos dos

prisioneiros era obrigada a tocar acompanhando o caminho dos “selecionados” até as câmaras de gás ou enquanto os próprios prisioneiros cavavam as covas para os mortos, ou ainda no trajeto de ida e volta do dia de trabalho brutal nos campos de morte. Daí ter ficado conhecido como *Tango de la muerte* (NUDLER, 1998).

Segundo Maria João Cantinho (2005),

Felstiner [1995] dá conta do acontecimento terrível que parece estar relacionado com o poema, de forma mais direta. Num panfleto escrito por Konstantin Simonov, datado de 29 de Agosto de 1944, sobre o campo de extermínio de Lublin, o autor contava que durante os trabalhos no campo eram tocados tangos e *fox-trots*. Na revista *romena*, onde foi publicada a primeira tradução do poema, sob o título “Tango de Morte”, um ano antes da publicação do original, uma nota de apresentação dizia que o poema publicado era construído a partir da evocação de um facto real. Um grupo de prisioneiros, nesse campo, era obrigado a cantar canções nostálgicas enquanto os outros abriam valas comuns. Mas existe, ainda, uma outra fonte de informação, a qual dizia que, num campo próximo de Czernowitz (a cidade de Paul Celan), um comandante das SS obrigava violinistas judeus a tocar um tango, enquanto eram cavados túmulos e decorriam marchas, torturas e execuções. Um dia, o comandante disparou contra toda a orquestra.

Mas há os depoimentos pessoais de outros sobreviventes, que vêm somar-se aos versos de Celan:

Certa vez, o sobrevivente de Auschwitz, Denis Avey, ouviu, surpreso, no local em que era feita a contagem dos prisioneiros, o som de música: “De algum lugar, acima das ordens vociferadas,

da confusão e dos pigarros, ouvi a orquestra de prisioneiros do campo tocando música clássica.”

Tempos depois, ouviu dizer que a orquestra era obrigada a tocar durante as execuções. (AVEY; BROOMBY, 2011, p. 150)

O depoimento de Leon Wells, único sobrevivente de uma família de pais e seis irmãos do campo de trabalhos forçados de Janowska, confirma:

A música começa a soar do outro lado do portão. Sim, temos uma orquestra de dezesseis homens, todos prisioneiros. Essa orquestra, que conta com algumas personalidades do mundo da música, sempre toca quando vamos e voltamos do trabalho ou quando os alemães recolhem um grupo que será executado. Sabemos que um dia, para muitos de nós, senão para todos, a orquestra tocará o *Tango da morte*. (WELLS, 1963)

Este ato humanamente impensável era do gosto dos nazistas também fora dos campos. Um dos muitos cenários é Novogrudok, cidade na Bielorrússia (incorporada à União Soviética em 1919), ano de 1941, depois que a Alemanha atacou inesperadamente a União Soviética, surpreendendo o Exército Vermelho e rompendo, com isso, o tratado de paz com seu aliado. Os russos, agora, são inimigos:

Escondido em segurança com a mulher, Zus conseguiu evitar a brutalidade das autoridades, mas em 26 de julho... (...) Ao caminhar perto do centro da cidade, deparou com várias pessoas fugindo da praça central. Andou até a praça, onde viu um grupo de judeus – muitos deles doutores, advogados e outros profissionais liberais – dispostos em cinco fileiras, cercados por policiais locais e soldados alemães. Os homens estavam enlamea-

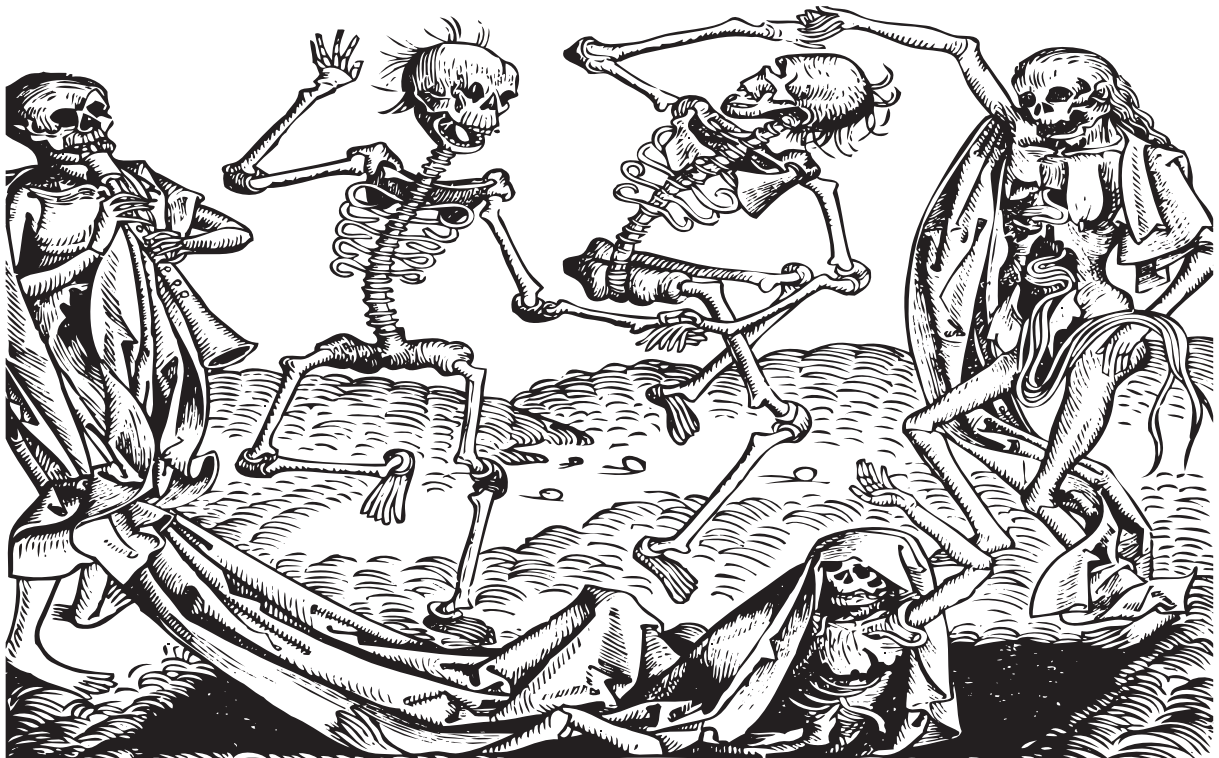
dos e confusos, com sinais de cruel espancamento. Bem perto, músicos alemães tocavam peças orquestrais, identificadas por pelo menos uma testemunha como alegres valsas de Strauss. (DUFFY, 2004, p. 50)

Voltando ao poema, Paul Celan diz deste gosto nos versos, os quais, com o poder de síntese que é inerente ao gênero, dramatizam os testemunhos:

(...) ordena-nos agora toquem para dançar/
(...) Ele brada cravem mais fundo na terra vocês
aí cantem e toquem
(...) cravem mais fundo as enxadas vocês aí con-
tinuem tocando para dançar
(...) Ele brada toquem a morte mais doce a morte
é um dos mestres da Alemanha/
ele brada toquem mais fundo os violinos aí vocês
sobem como fumaça no ar

A referência à dança no primeiro e terceiro versos citados acima provavelmente falam da Dança da Morte, ou Dança Macabra tema que, segundo estudiosos, já havia preocupado Celan antes. Com origem na Idade Média, é uma alegoria da Morte. O elemento macabro ou grotesco sempre foi uma categoria artística bastante apreciada pelos que faziam e desfrutavam da arte. Elemento estético, traz em si o sentimento trágico. Celan conhecia bem, segundo estudiosos da sua poesia, os *Simulacros da Morte*, de Hans Holbein (Augsburg, 1497-1543), pintor, retratista, desenhista e gravurista alemão, e a tradição da dança macabra nos poetas alemães e no imaginário medieval. A imagem abaixo, de Hans Holbein, é uma das 41 xilografuras da obra *Dance of Dead*, de 1538 (consta que foram gravadas em 1526, mas editadas somente 12 anos mais tarde).⁴

Quanto às tendências que influíram na concepção do poema, uma delas, marcante, é o niilismo,



que paira na a composição. *Fuga da morte* transpira niilismo em todos os versos, cunhando, não sentimentos de esperança, ilusão e redenção mas o sentimento de desesperança, do sem saída, do pessimismo absoluto. Nada ali redime, nada vê além da destruição e da marca que ficou impressa a ferro e fogo, não só nos números de identificação gravados na pele dos prisioneiros, mas na sua alma e na sua vida para sempre. Leiam-se as palavras de Jean Améry, sobrevivente de Auschwitz, conforme registradas por Primo Levi, que com ele esteve no campo de concentração (ver nota 2):

Quem foi torturado permanece torturado. (...) Quem sofreu o tormento não poderá mais ambientar-se no mundo, a miséria do aniquilamento jamais se extingue. A confiança na humanidade, já abalada pelo primeiro tapa no rosto, demolida posteriormente pela tortura, não se readquire mais. (LEVI, 1990. p. 10)

Em ressonância, tem-se o depoimento de Helga Weiss, autora de *O diário de Helga* (Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013), sobrevivente de Terezín, Auschwitz e outros campos de concentração, hoje com 83 anos: “Eu posso ter sobrevivido ao campo de extermínio, mas seus cheiros, sons e horrores nunca vão me deixar. A dor não vai embora.” (WEINBERG, 2013).

A poética de *Fuga da morte* está fundada no discurso imagístico e na *imitação*, recurso musical da *fuga*, discurso complexo e, para muitos, hermetico, que exige decifração. Repetições e metáforas percorrem todos os versos e aludem à morte dos prisioneiros nos campos de concentração, tema do poema:

Alegorias, (metáforas) e rememoração (repetição) são pólos constitutivos da poesia de Celan, no sentido em que a única experiência possível de

rememoração e de luta contra o esquecimento só pode ser levada a cabo pelo gesto redentor da escrita. No caso de Celan, é na e pela linguagem poética que ela se opera. (PEREIRA, 2006)

Todo poema “canta” literariamente o horror que viviam os judeus “selecionados” para as câmaras de gás e, na sequência, sua incineração. Ao apropriar-se da forma musical *fuga*, Celan funda a estrutura de *Fuga da morte*, tentando harmonizar palavra poética, música erudita e tema. O poema, como reza a *fuga*, é, assim, também monotemático, com “flores” de figuras girando sempre em torno do tema único. *Fuga da morte* lança, logo nos primeiros versos, o tema que vai desenvolver com uma poderosa e enigmática metáfora, *leite negro*: morte. Envolvendo o leitor na macabra vivência do poeta, *leite negro* em versos que se repetem quatro vezes no poema, fazendo eco de si mesmos, obedecem a um dos elementos básicos da *fuga*, a *imitação*, isto é, a reprodução sucessiva do tema único, o que no poema vem a ser a repetitividade, e que, mais ainda, imprime-lhe o ritmo. Todos os demais versos do poema fazem o mesmo movimento, construindo um vaivém formal, mas não de sentido, pois que é unívoco.

Leite negro da madrugada nós o bebemos de
noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o
bebemos de noite
nós o bebemos bebemos

Leite negro permite ler a sugestão da morte presente no campo de manhã, de tarde e de noite, realidade que viviam os prisioneiros todas as horas do dia. O leite não é negro, é branco, cor-símbolo da paz, não da guerra, além de ser um alimento de vida, pois o leite alimenta o ser humano desde o seio da mãe, garantindo-lhe a vida.

A propósito, há na tradição judaica (e não é de duvidar que Celan a conhecesse, pois viveu em casa de tradições judaicas) uma crença muito antiga que dizia: se um judeu estivesse vivendo um grande mal, deveria banhar-se em uma tina de leite para que o mal fosse eliminado. Talvez o poeta tenha se apropriado desta crença para alegorizar o negro do leite como o “grande mal”.

O *leite negro* pode também aludir à fumaça negra dos cadáveres incinerados nos fornos dia e noite, a fumaça negra que a chaminé do crematório expelia e que os prisioneiros “bebiam”, aspirando-a. Para Avey, a morte era cheiro. Assim como o cheiro, em *Fuga da morte* a fumaça se espalhava pelo campo:

Levado pelo vento que soprava, o cheiro doce e medonho do crematório distante se espalhou pelo campo... Era um fedor enjoativo que se juntava a todos os outros cheiros ao redor, produzidos por gente suja e podre. (...) A morte tinha seu próprio cheiro, e eu o senti desde a primeira vez. Não consigo descrevê-lo, mas ele pairava sobre aqueles alojamentos abafados, escuros e medonhos. (AVEY, 2011, p.149, 169)

Imre Kertész (2003) assim descreve o mesmo horror:

Enquanto isso, examinei-a melhor: era uma chaminé de boca larga, maciça, achatada, como se tivesse tido a cobertura arrancada de repente. Devo dizer que a não ser pelo cheiro, cuja realidade nos fez imergir numa espécie de pasta espessa, num pantano, não senti mais nada. (KERTÉSZ, 2003, p. 76)

Leite negro. Fumaça negra. Pasta espessa. Morte.

Celan alegoriza a morte através da imagem *leite negro* na tentativa de recuperar pela poesia o

inferno da experiência vivida. As alegorias que aludem à morte percorrem todo o poema, com variações imagísticas que a repetem sucessivamente, instrumental da *fuga*, como se verás.

A brutalidade está nos versos:

(...) Ele brada cravem mais fundo na terra vocês
aí cantem e toquem
agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
(...) ele brada toquem mais fundo os violinos aí
vocês sobem como fumaça no ar
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em
cheio

Primo Levi (1990) relata em discurso narrativo o que Celan diz em imagens:

Se alguém hesitava (hesitavam todos, porque não compreendiam e estavam aterrorizados), vinham os golpes, e era evidente que se tratava de uma variante da mesma linguagem: o uso da palavra para comunicar o pensamento, este mecanismo necessário e suficiente para que o homem seja homem, tinha caducado. Era um sinal: para eles não éramos mais homens; conosco, como com vacas ou mulas, não havia diferença substancial entre o berro e o murro. (...) Narra Marsalek, em seu livro *Mauthausen* (Milão, La Pietra, 1977), que nesse *Lager*,⁵ ainda mais diversificado linguisticamente do que Auschwitz, o chicote se chamava de *Dolmetscher*, o intérprete: aquele que se fazia compreender por todos. (...) Por isso, quem não compreendia nem falava o alemão era um bárbaro por definição... era preciso fazê-lo calar-se a sopapos e repô-lo em seu lugar, a puxar, a carregar, a empurrar, porque não era um *Mensch*, um ser humano. (LEVI, 1990, p. 53)

E o sadismo, outro gosto dos nazistas, revela-se nos versos:

(...) ele assobia para os seus mastins⁶/ assobia
para os seus judeus manda cavar um túmulo na
terra

(...) ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a
morte é um dos mestres da Alemanha

Em *Os irmãos Bielski*, Duffy acusa a presença destes cães no gueto de Lida, na Bielorrússia (1943): “(...) os dois nazistas mais violentos que serviam na cidade: Rudolf Werner, que gostava de atíçar seu cão pastor contra os judeus, e o fanático subcomissário regional, Leopold Windisch, que promovera os massacres de maio de 1942.” (DUFFY, 2004. p. 144). Imre Kertész fala deles no campo de Buchenwald: “A cerca de arame dos fundos ainda não era eletrificada, mas, se alguém saísse da barraca à noite, seria estrçalhado pelos cães pastores” (KERTÉSZ, 2003. p.87).

A morte é um dos mestres da Alemanha, no último verso citado acima, define a Alemanha não como berço de uma cultura erudita e refinada, com os grandes mestres da música, da filosofia, da poesia e da pintura, mas, derrubando-a de seu consagrado pódio das artes, qualifica-a como a grande mestre da arte da morte. Esta definição teve grande repercussão na Alemanha, gravada na memória do povo alemão, enquanto *Fuga da morte* entrava para a história da lírica contemporânea.

As condições nos alojamentos são sub-humanas. Celan vê na morte, alegorizada por *túmulo nos ares*, o espaço da liberdade, preferível aos pavilhões insalubres e inabitáveis onde os prisioneiros se aglomeravam, comprimidos. Veja-se a metáfora: “Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado”.

Denis Avey descreve:

Sufoquei com ar fétido, enquanto me comprimia
para passar. Os homens eram como recheios de
sabuiches entre os beliches de madeira rústica,

em três níveis, dentro do cômodo lúgubre. Muitos subiam e desabavam imediatamente. (...) Esse era o beliche abarrotado que eles normalmente dividiam com Hans (...) Aqueles beliches não eram comuns. Em vez de deitar ao comprido, como seria normal, tínhamos que dormir três em cada cama, no sentido transversal à base. Nós deitávamos cabeça com pé, mas como o beliche tinha pouco mais de um metro e meio de largura, eu tinha de dobrar as pernas para caber por inteiro. Ao mesmo tempo, a pessoa que ficasse no meio teria dois pares de pés fedidos ao lado de sua cabeça. (...) Imaginei que houvesse de 100 a 150 homens dentro daquele alojamento. (AVEY, BROOMBY, 2011, p.152-154).

Helga Weiss (2013) também descreve a vida nos alojamentos:

Três dias em Terezín. (...) Somos 21 mulheres num quatinho pequeno. Minha mãe e eu temos 1,20 metro quadrado. À noite, algumas pessoas se deitam no meio do quarto, se alguém precisa sair, tem que pular todas elas. Os pés batem nos rostos, é realmente horrível. Algo que só dá para acreditar vendo e, um dia, teremos dificuldade em acreditar que pessoas pudessem viver em tais condições. (...) Descobrir como alocar dez pessoas num espaço para quatro será um problema, claro, porém vamos dar um jeito. Se deitarmos de lado e na mesma direção, pode dar certo. (...) Descobrimos que só existe um jeito para todas se deitarem. Nós nos enfileiramos como sardinhas, começando antes do anoitecer para estarmos prontas enquanto há luz. Deitamos todas sobre o lado direito do corpo e, se alguém se virar – o que nos proibimos de fazer –, o vagon inteiro precisa fazer o mesmo naquele exato instante. (WEISS, 2013. p 71, 143, 171)

E ainda há o relato de Imre Kertész, em Zeitz: “Em matéria de espaço, não tínhamos muita folga: se eu me virasse, o vizinho também tinha de fazê-lo; se o vizinho encolhesse a perna, eu tinha de encolher a minha (...)” (KERTÉSZ, 2003, p. 102).

Metáfora também de morte, *olho azul* alude ao alemão, ao ariano, ao assassino, à Alemanha. Leia-se parte do verso: “(...) a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul”. Assim também *fumaça no ar*, os mortos incinerados: “(...) ele brada toquem mais fundo os violinos aí vocês sobem como fumaça no ar”.

Leia-se o relato de e Denis Avey, em que aparece uma variante da metáfora *sobem como fumaça no ar*:

Durante alguns dias, trabalhei ao lado de um pobre sujeito, que se chamava Franz. Comecei a reconhecê-lo na multidão. A partir de certo dia, no entanto, não o vi mais por ali. Aproveitei o momento em que os Kapos⁷ não estavam me olhando para perguntar a um dos homens do comando dele o que havia acontecido. Ele apontou para cima com as duas mãos e disse:

— Ele subiu pela chaminé. (AVEY; BROOMBY, 2011, p.116)

E ainda: “Os que estavam fracos demais para trabalhar eram assassinados e queimados. O fedor vinha das chaminés dos crematórios distantes.” (AVEY; BROOMBY, 2011, p. 177).

No verso (...) *se planta diante da casa e as estrelas faíscam*, a metáfora *as estrelas faíscam* aludem, segundo interpretações, à parafernália mecânica e elétrica das simulações de aviões e bombas relampejando nos céus, criada pelos alemães para amenizar e enganar os inimigos de guerra.

A *fuga* (em latim *fugare*: perseguir), forma em que as frases melódicas se sucedem, como se uma

estivesse perseguindo a outra, mas combinando-se umas com as outras e que imprime o ritmo no poema, é fundada no estilo contrapontístico (ver nota 1) – em latim, *punctus contra punctus*, *contrapunctum*, nota contra nota, em que se repetem e contrastam tema e contratema musical, estilo que está impresso também em *Fuga da morte*: (...) *teu cabelo de ouro Margarete/ Teu cabelo de cinzas Sulamita* (...). O cabelo de ouro de Margarete (Gretchen, em alemão), personagem do Fausto de Goethe, poeta maior alemão, é metáfora que sugere a mulher alemã, loura, o desejado sangue puro alemão, ariano, a ideologia e cultura alemãs, a própria Alemanha. A imagem faz contraponto com o cabelo de cinzas de Sulamita (Shlomit, em hebraico), a amada e favorita do rei Salomão, de incomparável beleza negra, personagem do poético *Cântico dos Cânticos*, que canta em versos líricos o inabalável amor da jovem Sulamita (uma camponesa pastora de cabras de Suném ou Sulém) por um pastor, e a tentativa frustrada do rei Salomão de conquistar o amor dela (há outras versões da lenda). Margarete, branca, europeia; Sulamita, negra, de cabelos pretos, oriental, “estrangeira”. O cabelo de ouro de Margarete é vida, luz, brilho; o cabelo de cinzas de Sulamita é a morte, as cinzas dos incinerados. Tema e contratema, contraponto: luz e escuridão, vida e morte.

Em contraponto, também, os pronomes “nós” e “ele”, fartamente repetidos, contrastam o carrasco e as vítimas, o que violenta e os violentados, o poderoso e o vulnerável. O matador e os mortos. Os versos *ele assobia para os seus mastins/assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra* também imprimem o contraponto, aludindo a violência atizada nos cães e a impotência dos judeus, condenados a cavar as covas dos companheiros. Violência e submissão, força e fragilidade, poder e humilhação.

Ainda sobre a linguagem poética, *Fuga da morte* é composta por versos brancos, soltos, fragmentados, interrompidos, elípticos, sem pontuação, justapostos, que criam um falso *nonsense* (tributo da tendência surrealista, que muito influenciou Celan). *Nonsense* aparente, pois o que pode ser mais *nonsense* do que o surreal absurdo de uma indústria da morte programada e executada matematicamente pelos agentes do Holocausto em nome do antissemitismo e da raça pura?

Assim, há em *Fuga da morte*, encobrindo a realidade com uma linguagem quebrada – “É óbvia a observação de que, quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem” (LEVI, 1990, p.57) –, uma linguagem cifrada, que evoca o inferno vivido pelos judeus nos campos de concentração de trabalhos forçados e de morte, não pelo discurso literal, confessional ou testemunhal, mas pelo elíptico, circular, *imitativo*, recursos que interligam todos os versos e imagens, onde o “tema é repetido por outras vozes (imagens, no poema) que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada” como na fuga (ver nota 1), formando com maestria a unidade temática e literária do poema.

As metáforas, “dançando” em círculos, em vaivéns, entrelaçam-se e chegam à última, que fecha o poema, *cabelo de cinzas Sulamita*, que laça *Leite negro* do primeiro verso, atando as duas pontas do poema e fechando a ciranda poética da morte.

Para concluir, retomo as palavras de Paul Celan, citadas na epígrafe:

O poema, sendo como é uma forma de aparição da linguagem, é por isso de essência dialógica. O poema pode ser uma garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança – decerto muitas vezes tênue – de poder um dia ser recolhida numa qualquer praia, talvez na praia do coração. Também neste sentido os poemas são um caminho: enca-

minham-se para um destino (...) para um lugar aberto, para um tu intocável (...). (Paul Celan, *apud* CANTINHO, 2005)

A garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança, levando o poema *Fuga da morte*, foi recolhida, encontrou o seu caminho e chegou a seu destino: a praia do coração e da memória. Esperança realizada.

NOTAS

1 FUGUE or FUGA from the Latin *fugare*, to put to flight, because one part after another seems as it were to chase the subject or motive throughout the piece. (So Milton, *Par. Lost*, xi 563.) It has been technically defined as ‘a regular piece of music, developed from given subjects according to strict contrapuntual rules, involving the various artifices of imitation, canon, double counterpoint, and constructed according to a certain fixed plan’. The necessary parts of a fugue are (1) Subject (ou *Dux*, or *Führer*), Answer (or *Comes*, or *Gefährte*), (3) Countersubject, and (4) Stretto; to which may usually be added (5) Codetta (or *conduit*, or *copula*), (6) Episode, (7) Pedal, and (8) Coda. (Grove Dictionary of Music and Musicians, vol 1, p. 567). Em música, uma *fuga* é um estilo de composição contrapontista, polifônica e imitativa, de um tema principal, com sua origem na música barroca. Na composição musical o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada. Começa com um tema, declarado por uma das vozes isoladamente. Uma segunda voz entra, então, “cantando” o mesmo tema mas noutra tonalidade, enquanto a primeira voz continua desenvolvendo com um acompanhamento contrapontista. As vozes restantes entram, uma a uma, cada uma iniciando com o mesmo tema. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 439).

2 Paul Celan cometeu suicídio tardio, 34 anos depois do campo de trabalhos forçados de Tabaresti, em Bukowina, afogando-se nas águas do Sena; suicídio tardio como o de Jean Améry, pseudônimo de Hans Chaim Meyer, que se

suicidou 33 anos depois de Auschwitz-Monowitz e Bergen-Belsen e como o de Primo Levi, 43 anos depois de Auschwitz (na época, Elie Wiesel disse que “Primo Levi morreu em Auschwitz quarenta anos depois”).

3 Eduardo Bianco, tanguero, violinista, cantor, bandoneonista, compositor e maestro, formou e regeu a Orquestra Típica Bianco-Bachicha, com a qual se celebrou, e depois a sua própria, a Orquestra Típica Eduardo Bianco, chegando a ter sua própria editora musical. Apresentou-se na Suíça, Turquia, Grécia, Polónia, Áustria, Bulgária e Oriente Médio. Os teatros que o receberam foram A Ópera de Paris, o Capitólio de Marselha, o Cinema Real de Biarritz, a Ópera de Nova York, o Metropolitan de Boston. Foi acusado por muitos de colaboracionista durante o regime nazista. Dedidou *Plegaria* ao rei Afonso XIII e *Evocación* a Benito Mussolini. Também teve contatos com Stalin. Em Berlim apresentou sua orquestra quando na plateia estava Goebbels, que, encantado, convidou-o, ao final da apresentação, a tocar para Hitler. O concerto foi um sucesso e Hitler mandou pedir-lhe as partituras das músicas. O tango de que mais gostou foi *Plegaria*. Mais de mil cópias foram impressas e distribuídas às orquestras do Wehrmacht, tendo chegado aos campos de concentração através do exército alemão. Conhecido entre os prisioneiros como *Tango de La Muerte*, soube-se depois que não era outro que *Plegaria* (NUDLER, 1998).

4 *A Dança da Morte* é uma alegoria artística do final da Idade Média e teria origem na França e estaria relacionada a peças teatrais que dramatizavam a ideia da Morte. O tema está representado na música, pintura escultura e literatura, numa época em que a morte rondava a população com as pestes. Teria se originado com o impacto da Peste Negra, ou peste bubônica, pandemia trágica que assolou a Europa medieval em meados do século XIV. Algumas versões consideram a peste como vinda da China em 1333, enquanto outras consideram como vinda da Espanha com os sefarditas, em meados do século XIV. A epidemia matou um terço da população à época, vulnerável pela fome e pelas péssimas condições de higiene pessoal e sanitárias. *A Dança da Morte* é a reprodução de uma Morte personificada, apresentada como esqueletos. A imagem mostrada no texto faz parte da

obra de Hans Holbein sobre o macabro, chamada *A Dança da Morte*, publicada originalmente em Lyon, em 1538. As imagens lembram cartas de tarô e começam com a criação do mundo, indo até o Juízo Final. O próprio Holbein morreu numa epidemia de peste.

5 *lager*: campo de concentração

6 Cães da raça pastor alemão, ficaram conhecidos durante o nazismo como “cães nazistas”, de índole agressiva, tendência destrutiva, corpo ágil, poderoso, treinados para atacar e esfaquear nos campos os prisioneiros que entravam em pânico antes de irem para as câmaras de gás ou os que tentavam fugir.

7 *kapos*: judeus aos quais os alemães designavam tarefas especiais nos guetos e campos de concentração. Atuavam como polícias judaicas e nos campos como comandantes, chefes de alojamentos.

REFERÊNCIAS

- AVEY, Denis; BROOMBY, Rob. *O homem que venceu Auschwitz: uma história real sobre a Segunda Guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CANTINHO, Maria João. *A neve das palavras*. Espéculo. Revista de estudos literários, nº 30, 2005.
- CELAN, Paul. *Fuga da morte (Tagesfuge)*. Tradução de Modesto Carone. In: GUINSBURG, J.; TAVARES, Zulmira Ribeiro (orgs.). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Também em: CARONE, Modesto. “Paul Celan: A linguagem destruída”. *Folha de São Paulo*, 19 de agosto de 1973.
- DUFFY, Peter. *Os irmãos Bielski: a história real de três homens que desafiaram os nazistas, salvaram 1200 judeus e construíram uma aldeia no meio da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FELSTINER, John. *Paul Celan; Poet, Survivor, Jew*. New York: Yale University Press, N.Y., 1995.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luíza Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.1 London: Macmillan and Co. 1879.

KERTÉSZ, Imre. *Sem destino*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

NUDLER, Julio. *Tango judío: del ghetto a la milonga*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

PEREIRA, Ana Carla Marcello. Paul Celan. *Boletim APA-RIO número 38*, 2006 – Boletim Inter-Cultural (ISSN 1806-2105). Disponível em: <http://www.apario.com.br/index/boletim38/Junggermanisten4-PaulCelan.pdf>. Consulta em 25/04/2013.

WEINBERG, Mônica. Lembrando o Holocausto: “A dor não vai embora”. Revista Veja, n. 2315, p. 84-86, 03 Abr. 2013. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/helga-weiss/>. Consulta em 25/04/2013

WEISS, Helga. *O diário de Helga*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

WELLS, Leon Weliczker. *O caminho de Janowska*. 1ª ed., New York: Macmillan, 1963.

Recebido em 26/04/2013

Aceito em 29/07/2013